

LESZEK POLONY

Akademia Muzyczna w Krakowie

## Kisielowe spory o muzykę po latach

W *Dziennikach* Stefana Kisielskiego pod datą 12 listopada 1974 roku znajdujemy następujący zapis:

Jeździłem do Krakowa na jakieś spotkania z młodzieżą muzyczną – w dyskusji wyszło śmiesznie, bo broniłem „sorealizmu”, że to przynajmniej był jakiś program, podczas gdy dzisiaj jest „bezydeowa wolność” i coś z tego: kompozytorzy boją się powiedzieć programowo choć słowo, żeby ich znowu nie przyłapano na jakimś „deklarowaniu”, wobec czego panuje tylko beztreściowy praktycyzm [...]. A w ogóle to ja właśnie przecież wmawiałem kiedyś, że muzyka nie ma myślowych treści, a dziś, gdy wszyscy się na to zgodzili, zrobiło mi się szkoda<sup>1</sup>.

Byłem na tym spotkaniu, podobnie jak obecny na naszej sesji profesor Mieczysław Tomaszewski. Wystąpienie Kisiela doskonale pamiętam. Po latach odtworzyłem je z pamięci i przypomniałem dwukrotnie, jeszcze za życia pana Stefana: na Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej w grudniu 1983 roku oraz w pracy habilitacyjnej w 1991 roku. Pozwalam sobie raz jeszcze przytoczyć jego słowa:

Te czasy [mowa o czasach stalinowskich] domagają się doprawdy monografii, która odpowiedziałaby na pytanie, w jaki sposób i dlaczego doszło do takiego zniewolenia umysłów. Myliłby się ktoś, kto sądziłby, że było to jedynie przyjmowanie pod presją konstrukcji narzuconych administracyjnie z góry. Byli tacy, którzy głosili obłądne idee z płomiennym przekonaniem<sup>2</sup>. Jedno jednak można powiedzieć o tej sytuacji: nigdy przedtem i nigdy potem muzyka nie była uważana za sztukę tak ważną, tak społecznie doniosłą, iż każdy członek Politbiura poczuwał się do obowiązku powiedzieć o niej kilka zdań, naturalnie same głupstwa. Dzisiaj, istotnie, cieszymy się – jak tu powiedzieć – estetycznym pluralizmem. Nie ma jednak dyskusji, nie ma wymiany idei. Jest barwny chaos<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> S. Kisielski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 820–821 (12 XI 1974).

<sup>2</sup> Kisiel wspominał tu o Romanie Palestrze jako tym kompozytorze, który wygłosił na Konferencji Kompozytorów w Łagowie Lubuskim „najinteligentniejszą” mowę wspierającą socrealizm, by niebawem opuścić kraj na zawsze. Wyraził przypuszczenie, iż mógł to być z jego strony zabieg taktyczny.

<sup>3</sup> L. Polony, *O co nam szło*, [w:] *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, Kraków 1986, s. 68, [przedruk w:] *idem, Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 328.

Kiedy przywołałem powyższą wypowiedź w swoim wspomnieniu o panu Stefanie, o które poprosił mnie pan Adam Szostkiewicz z redakcji „Tygodnika Powszechnego” zaraz po śmierci pisarza, jej tekst okazał się niestrawny dla wewnątrz-redakcyjnej cenzury, zaś wspomnienie, pracowicie zredagowane w ciągu jednej nocy w jednym egzemplarzu, bezpowrotnie zaginęło w szufladach przy ul. Wiślniej. „Nic to” – jak mawiał pan Wołodyjowski.

Cofam się ponownie pamięcią do pierwszej połowy lat 70. Jak myślę, wypowiadając te słowa, Kisiel zdawał już sobie doskonale sprawę, iż jego estetyka „czystej formy” muzycznej, wywodząca się z XX-wiecznego neoklasycyzmu, odchodzi w przeszłość. Zdezaktualizowała ją zarówno II awangarda kompozytorska tego stulecia, pod której ciosami rozsypały się wszelkie tradycyjne kategorie estetyczne, a wśród nich idea *opus perfectum et absolutum*, jak i wyłaniająca się już wówczas nowa formacja, którą z dzisiejszej perspektywy nazwalibyśmy ponowoczesną. Przypomnę, iż w roku 1972 Henryk M. Górecki przedstawia na „Warszawskiej Jesieni” *Ad Matrem*. W roku 1974 Penderecki komponuje *Przebudzenie Jakuba*, rodzaj poematu symfonicznego będącego ważnym sygnałem odwrótu od dźwiękowego radykalizmu, zaś Kilar zaskakuje swoim *Krzesanym*. Dwa lata później powstanie przełomowa *III Symfonia*, *Symfonia Pieśni Żałosnych* Góreckiego zaś guru darmstadtzkiej awangardy, Karlheinz Stockhausen, ma przystąpić do projektowania swego *opus vitae*: operowej heptalogii *Licht*.

A dziś? No cóż, dziś, mówiąc słowami Umberto Eco, żyjemy w czasach „nieograniczonej semiozy”, także muzycznej. Dominującą metodologią nowoczesnej muzykologii stała się semiotyka czy semiologia muzyczna, niekiedy w kontaminacji z hermeneutyką. Przedmiotem badań, na równi z tekstem dźwiękowym, stają się wszelkiego rodzaju dyskursy o muzyce uznawane za postać jej przejawiania się w kulturze, a więc analiza, historia recepcji, teoria i estetyka muzyki, krytyka muzyczna. Autoteliczna estetyka dzieła muzycznego jako autonomicznego przedmiotu czysto dźwiękowego legła w gruzach, zastąpiła ją idea muzyki w świecie znaków. Nie przebrzmiały wszakże jej najgłębsze motywacje i treści – to, co nazwałbym wartością indywidualnej kreacji artystycznej, osobistego świadectwa istnienia. Nie przebrzmiały także – z jej przeciwieństwa – arcydzieła muzyki instrumentalnej, np. *Koncert na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewiczówny czy *Koncert na orkiestrę*, ale i – powiedzmy – *Kwartet smyczkowy* albo *Livre pour orchestre* Witolda Lutosławskiego.

Nie jest wszakże dzisiaj moim celem opisywanie przygód świadomości estetyczno-muzycznej na przełomie tysiącleci, lecz namysł nad pisarstwem muzycznym Stefana Kisielewskiego. Opisując kiedyś jego boje z Sokorskim, Lissą i Chomińskim, wyraziłem opinię, iż nie chodziło w nich wcale o spór estetyczno-filozoficzny na temat istoty muzyki, lecz o fundamentalną kwestię wolności twórczych. Kisiel jako jedyny w polskim środowisku muzycznym podjął polemikę ze zdogmatyzowaną doktryną ideologiczną, formułującą absurdalne nakazy i zakazy pod adresem kompozytorów. Hanslickowskie hasło muzyki jako formy dźwiękowej w ruchu miało służyć jako parawan chroniący przed kantatami na cześć Stalina. W tej sytuacji wszelka z nim

dyskusja, oparta na argumentach historycznych i filozoficzno-estetycznych – jaką zresztą podjęto na wspominatej studenckiej sesji – była niczym wytaczanie armat przeciwko swobodnie i samotnie bujającemu w obłokach ptakowi.

Kisiel oczywiście bronił swojej klasycystycznej idei muzyki jako autonomicznego przedmiotu estetycznego jeszcze w latach 70., w pełni wszakże świadomy, iż „idą czasy straszne” – by nawiązać do tytułu eseju z roku 1972<sup>4</sup>. Miał na myśli postęp techniczny, gwałtowne przemiany w kulturze, stawiające pod znakiem zapytania ciągłość europejskiej tradycji, ustawiczne poszukiwania w sferze mediów i samej koncepcji sztuki, rozsadzające od wewnątrz ideę dzieła sztuki jako doskonałej i ponadczasowej konstrukcji. Nie kryjąc swojego sceptycyzmu wobec awangardowych idei, np. aleatoryzmu Cage’a, powiadał:

No cóż: urodziny łączą się ze śmiercią, postęp z przemijaniem, musi jedno zanikać, aby drugie się tworzyło. Nowe instrumenty, nowe źródła dźwięku, nowe formy odbioru, nowa koncepcja autorstwa dzieła, to wszystko ku nam idzie, nie ma rady. Ale jest ktoś, kto ocali się może z historycznej rzeźni: wielki a przemyślny Penderecki, ten co połączył ogień z wodą, co stanął poza awangardą i konserwatystami, poza sporem i historią, co potrafił w dodatku groźnego molocha milionowego audytorium zmienić w swego sojusznika i obrońcę<sup>5</sup>.

W innym miejscu dodawał w tonie pewnej rezygnacji:

[...] tak czy owak bowiem muzyka jest na pewno, na swój zastępczy czy umownie symboliczny sposób, również antologią rozmaitych socjologicznych, historycznych, psychologicznych okoliczności ludzkiego życia, jest poniekąd także historią człowieka, widzianną w specyficznym, osobliwym lustrze – jest odbiciem, transpozycją czy sublimacją tej historii<sup>6</sup>.

Pada w tej wypowiedzi nawet słowo „odbicie”. Tak oto po latach Kisiel spotkał się na wspólnym gruncie ze swoimi adwersarzami: w tymże czasie, to jest w połowie lat 70., Zofia Lissa, autorka najbardziej dogmatycznej rozprawy z kręgu ideologii socrealizmu sprzed ćwierć wieku – *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*<sup>7</sup> – opublikowała *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, łączące w ujęciu istoty muzyki historyzm marksistowskiej proveniencji z nowoczesną metodologią semiologiczną<sup>8</sup>.

Pisarstwo muzyczne Kisiela jawi się dzisiaj jako jedno z najciekawszych, najżywszych świadectw „muzycznej międzyepoki”. Korzeniami swymi sięga czasów przedwojennych, zaś w zasadniczym korpusie dokumentuje, opisuje i krytycznie interpretuje burzliwe przemiany w pierwszych trzech dekadach po II wojnie światowej.

<sup>4</sup> S. Kisielowski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 142–153.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 152–153.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 125–126.

<sup>7</sup> Z. Lissa, *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1950, zeszyt spec., s. 95 i n.

<sup>8</sup> Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1975.

Twórcą stulecia był dlań Igor Strawiński, ów „Wielki Kameleon, który przetrwał w swej muzyce na przestrzeni długich dziesięcioleci, wszelkie style i techniki”<sup>9</sup>, największym polskim autorytetem duchowym i muzycznym – Karol Szymanowski, jak się wyraził, jeden z „herosów modernizmu z lat mojej młodości”<sup>10</sup>. W roku 1973 tak pisał o Krzysztofie Pendereckim:

[...] z łona awangardy wyrósł twórca, który, choć mający encyklopedyczną wręcz znajomość współczesnych technik dźwiękowych, na inne zgoła od swoich kolegów przeniósł się tereny, uchronił się przed filozoficzną gilotyną Cage’a, zawierając przymierze z najszerzą publicznością, najstarszą tradycją, najgłębiej zakorzenionymi masowymi uczuciami<sup>11</sup>.

Kisiel był świadom heraklitejskiego prawa *panta rhei* jak mało kto spośród wszystkich jego adwersarzy, zarówno z kręgu marksistów, jak i radykalnych awangardzistów. Tych drugich nazwał „samoczynnymi, automatycznymi przyrządami do niszczenia przeszłości”. „Przemijanie dla przemijania, zmiana dla zmiany – coś za osobliwa, mało pociągająca idea!” – pisał w roku 1959. I zaraz potem precyzował swoje konserwatywne *credo*:

Nie wierzę w obiektywny postęp duchowy, choć wierzę w konieczność przemijania i zmiany (niechby ktoś próbował nie wierzyć!). Dlatego imponują mi konserwatyści: to ludzie żywiący kult nieprzemijalności, a więc rzucający wyzwanie mechanicznym prawom natury, podczas gdy postępowcy bazują na zmienności czyli na konformizmie wobec tych praw. Chciałbym być konserwatystą, entuzjazmem napełniło mnie bezapelacyjne zwycięstwo torysów w Anglii. Tylko że w ojczyźnie naszej trudno jest zacząć o coś swój konserwatyzm: ruchome tu piaski, konserwatyzm zamiast swej postaci szlachetnej przybiera nierzadko formę wstecznego, zewnętrznego tradycjonalizmu, i tylko głupstwo jest naprawdę trwałe<sup>12</sup>.

Jakże to aktualnie brzmi, „prawda koteczku”?

<sup>9</sup> S. Kisielowski, *Z muzycznej międzyepoki*, Kraków 1966, s. 184.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>11</sup> S. Kisielowski, *Muzyka i mózg...*, s. 174.

<sup>12</sup> S. Kisielowski, *Z muzycznej międzyepoki...*, s. 86.